

Le XX^e siècle :

La Musique Moderne ou Nouvelle: la première moitié du XX^e siècle

La Musique Contemporaine : la deuxième moitié du XX^e siècle

La musique de **G. Mahler***(1860-1911) qui s'affranchit avec audace des anciennes certitudes harmoniques, constitue un lien entre la fin du romantisme et la musique du XX^e siècle, tout comme Beethoven marque le tournant entre le classicisme et le romantisme. C'est l'importance donnée au tempérament individuel par les derniers romantiques qui a préparé l'éclatement de l'univers musical traditionnel.

Il n'existe pas de langage musical commun au XX^e siècle qui ne soit pas un développement unique comme c'était le cas aux époques précédentes; il se présente comme un delta de buts et de moyens sans cesse croissants, dont le début de la divergence peut se situer vers les années 1890-1910.

Le style musical du XX^e siècle va être influencé par l'**évolution rapide des technologies**: apparition des micros, enregistreur à bandes, synthétiseurs qui ouvrent de nouvelles perspectives.

L'exploration de l'espace a aussi un impact sur les arts, en changeant la perspective portée sur notre monde.

Par ailleurs, la **diffusion des œuvres**, rendue possible par les enregistrements, va modifier la conception même de la musique.

Le chaos généré par deux guerres mondiales aura une influence sur l'évolution des langages artistiques.

La musique abandonne toute trace de carrure, d'enchaînements classiques: la **mélodie est totalement libre**, le **rythme** prend également son **indépendance**, de même que les **éléments thématiques** tendent à **disparaître**.

Les tonalités ne sont plus soumises à la hiérarchie classique (tonique/dominante). Les « recherches sonores » se développent...

Le XX^e siècle peut se partager en deux parties : La génération des compositeurs nés après 1900 et avant 1925, que l'on pourrait nommer " les initiateurs" ou « les précurseurs » et celle des compositeurs nés après cette période.

La Musique Moderne ou Nouvelle: la première moitié du XX^e siècle

Une harmonie nouvelle : Le prélude : Debussy.

Pour la musique, le **début du XX^e siècle** marque l'**apogée de l'école française**. Les compositeurs talentueux ne manquent pas en France en ce début de siècle :

Contrairement à **Gabriel Fauré*** (1845-1924) dont la musique, *aux lignes sobres et délicates, pleine de charme et qui a donné un nouvel élan à la mélodie*, reste dans les conceptions harmoniques habituelles (« clair de lune »* 1887), **Claude Debussy*** (1862-1918) est tout à fait novateur. Il a ouvert la voie de la musique moderne.

Il a tout d'abord abandonné la tonalité traditionnelle dont le système majeur/mineur avait réglé la cohérence de la musique depuis le XVII^e siècle. Sans être totalement atonal, ses enchaînements harmoniques deviennent de plus en plus audacieux.

Il a développé une nouvelle complexité rythmique : des rythmes peu stables, irréguliers, sur des tempi fluctuants (« Arabesque »*, 1888).

Il a recherché une « couleur » comme élément essentiel de la musique (à l'instar des peintres

impressionnistes qui explorent la couleur) en jouant sur les timbres, les modes de jeu, l'instrumentation (quatuor à cordes* 1893)

Il a induit une libération de la forme, en accordant une importance essentielle au mouvement et aux images évocatrices, laissant libre cours au développement de la pensée musicale.

Maurice Ravel* (1875-1937) Il emprunte à Debussy et à l'impressionnisme la notion d'« images musicales », s'inspire de la musique espagnole, de légendes enfantines (Ma mère l'Oye*, 1908-1911) ou encore de la Grèce antique (Daphnis et Chloé). Dans un style raffiné, il adapte un style néo-classique à sa personnalité en y introduisant l'orientalisme découvert à l'exposition universelle de Paris (1889), puis le Jazz qui fait son entrée en Europe dans les années 1920.

En marge des compositeurs cités ci-dessus se trouve **Erik Satie***. Il fait figure de solitaire, cherchant à rompre avec l'emphase et le gigantisme des oeuvres symphoniques.

En effet, sa musique possède souvent un caractère humoristique ou grotesque, fréquemment satirique. Ses oeuvres, courtes en général, soulèvent de nombreuses questions d'esthétique : en opposition au wagnérisme, sa musique est claire, elliptique, dépouillée, souvent simple techniquement, et pourtant inimitable (« sur un vaisseau »* 1913). Il utilise un langage bi-tonal développant des harmonies inattendues.

Le titre de ses pièces atteste de cette volonté de familiarité impertinente et de provocation : *musique d'ameublement, destinée à être ignorée, choses vues à droite et à gauche...sans lunette!*

Francis Poulenc* (1899-1963) construit sa musique dans le prolongement de la tradition tonale, mais chacun de ses ouvrages témoigne d'une personnalité et d'un style immédiatement reconnaissables et séduisants.

On constate des influences mutuelles entre Debussy, Satie et Poulenc. A Satie et à Stravinsky, Poulenc emprunte la simplicité et la banalité comme point de départ, mais c'est Picasso et Braque qui sont les moteurs de sa musique. Il puise également chez les poètes (Paul Eluard et Guillaume Apollinaire) la gamme des sentiments qui va de la gaieté enfantine à la mélancolie, en passant par une certaine truculence rabelaisienne.

Arthur Honegger* (1892-1955), marqué par ses origines suisses alémaniques, compose une musique grave et lyrique, au sens architectural inné. Très influencé par Bach, Haendel et surtout Gounod, il allie la clarté (« l'éblouissement ») française à la rigueur germanique. Il intègre l'impressionnisme de Debussy, la polyharmonie et la polyrythmie de Stravinsky, mais sans opérer de rupture avec le langage tonal. Il ne se lance pas dans des recherches sur le son, la conception de la musique: pour lui, la musique est un acte de foi qu'il exprime par la grandeur et le lyrisme.

L'école Russe:

Igor Stravinsky*, (1882-1971) Musicien russe, totalement révolutionnaire dans le traitement qu'il applique au rythme. Il a écrit : « *je considère la musique, par sa nature propre, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, un état psychologique, un phénomène de la nature...[...] La musique nous est donnée à seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps.* » Il devient célèbre en collaborant, à Paris, avec les Ballets de Diaghilev: **L'Oiseau de feu** (1910), le **Sacre du printemps*** (1913).

Ces deux œuvres révolutionnent la musique. Nouvelles sous tous leurs aspects, surtout en ce qui concerne le **rythme et l'harmonie**, elles restent toutefois enracinées dans la tradition russe. En 1923 il commence à explorer une nouvelle esthétique musicale : toujours à la recherche de formes nouvelles, il en vient, vers la fin de sa vie, à la technique dodécaphonique de Schönberg et de Webern, qu'il avait jusqu'alors repoussée. (« voir paragraphe « école de Vienne »)

Dimitri Chostakovitch*, (1906-1975), est le principal compositeur russe du milieu du XX^e siècle. Très influencé par Stravinsky, il s'inscrit dans ce courant néo-classique. Il se moque des conventions en introduisant des intrigues bizarres, des satires musicales déconcertantes; mais, enfant de l'état soviétique, Chostakovitch n'ose pas pousser trop loin, victime de la pression idéologique de cet état. Il adhère donc à l'art officiel soviétique (notamment dans sa 5^e symphonie, synthèse de Mahler et de Tchaïkovski).

Sa musique se distingue par la vitalité du rythme et la richesse mélodique. Ses deux premiers opéras furent bien accueillis mais censurés par le pouvoir communiste qui les jugea bourgeois et décadents, ce qui l'amena à revoir son style musical. Il y est parvenu, puisqu'il reçut l'Ordre de Lénine, plusieurs fois le prix Staline et en 1966 et le titre de Héros du travail socialiste!

Parmi ses œuvres figurent six concertos, quinze symphonies, de la musique de ballet, et des musiques de film. Sa production peut être considérée comme un apport important à la **musique tonale**, à une époque où ses contemporains se tournaient vers le sérialisme ou le néoclassicisme. Ses symphonies sont dans la droite ligne de Gustav Mahler.

Les précurseurs: l'école de Vienne.

L'école de Vienne (**Arnold Schönberg***, **Alban Berg***, **Anton Webern**) crée une musique où l'organisation de l'harmonie et de la mélodie est remplacée par la « série » : d'abord explorée de manière empirique puis de façon théorique et systématique, la « série » est une combinaison des douze demi-tons chromatiques de la gamme. C'est le fondement de la **musique sérielle**.

Arnold Schoenberg* (1874-1951) apparaît comme le père de la **musique dodécaphonique**, (dodéca = douze en grec) c'est à dire les douze sons, et de la **musique sérielle qui abolit toute hiérarchie entre les notes et la notion de tonalité**.

Il est le premier musicien à s'aventurer dans le domaine de l'atonalité qu'il voyait comme une conséquence inévitable des notions du passé. Il se sentait obligé d'aller de l'avant, parfois contre sa volonté car l'atonalité lui semblait être le seul moyen qui convenait à l'expressionnisme musical. L'évolution de son langage musical semble être le fruit d'une psychanalyse introspective, si personnelle qu'il a même du mal à l'enseigner.

En 1912 il compose le " Pierrot lunaire" qui le rendra célèbre.

Alban Berg* (1885-1935) fut l'élève de Schoenberg, puis son ami. Il suit son maître, Schönberg, dans le domaine de l'atonalité, mais avec une certaine nostalgie des règles de tonalité, ce qui place sa musique sous l'égale influence de Mahler et de Schönberg. En 1924 il compose «Wozzeck» qui sera souvent représenté jusqu'à l'avènement du nazisme. Dans cette oeuvre, Berg intègre les formes anciennes (passacaille, symphonie) et le contrepoint au système atonal, plus expressif. La voie menant au système sériel est ouverte.

Anton Webern (1883-1945) est également l'élève de Schoenberg en 1904. Ses premières oeuvres portent encore les traces du style de Mahler. Disciple de Schoenberg, à ses débuts, il va se démarquer du maître pour imposer sa propre pensée artistique, sa propre écriture musicale.

Musique contemporaine : deuxième moitié du XX^e siècle

Après la guerre de 39-45 deux phénomènes apparaissent presque simultanément: **l'irruption massive de la musique sérielle** dans le paysage musical et les débuts de la **musique électro-acoustique**. De **nouveaux rythmes et de nouvelles formes** font leur apparition.

Le terme **musique contemporaine** est utilisé actuellement pour désigner les différents courants apparus **après la fin de la Seconde Guerre mondiale** et ayant en commun une remise en cause radicale des structures (formes, rythmes, harmonies) établies depuis le XVII^e siècle (les compositeurs de la première moitié du XX^e siècle sont répertoriés dans la musique moderne.)

Ayant épuisé l'exploration harmonique et stylistique de la musique romantique, les compositeurs du début du XX^e siècle ont essayé d'autres formes musicales. Pour ce faire, ils ont abandonné la tonalité pour explorer de nouveaux langages: **la modalité** (Debussy, Moussorgski...), le **dodécaphonisme** et la **musique sérielle** (Schönberg, Berg, Webern et Messiaen en France), **l'espace rythmique** (Igor Stravinsky...).

Puis les compositeurs se sont heurtés aux limites des instruments hérités du XIX^e. Seuls les bouleversements occasionnés par **l'apparition des techniques électriques, électro-acoustiques puis informatiques** leur a véritablement ouvert un monde insoupçonné jusqu'alors, un monde de l'«inouï» (au sens propre) qui ne construit un système musical qu'a posteriori.

Mais ces techniques n'ont jamais pu créer un affranchissement de la lutherie traditionnelle. C'est à partir des années cinquante et l'arrivée du magnétophone que de nouvelles formes de compositions directes sur le matériau sonore ont pu s'opérer. **Edgard Varèse** fut l'un des précurseurs dans ce domaine.

Olivier Messiaen (1908-1992) a écrit :

« La musique, dans le sens harmonique du terme, a maintenant atteint son plafond. Ce plafond, ce ne sont plus les musiciens du XX^e siècle qui le crèveront. Il faut attendre 200 ou 300 ans au moins pour un renouveau dans ce sens. Par contre, les autres éléments de la musique, et spécialement les éléments du rythme si longtemps oubliés : la durée, le timbre, l'attaque, l'intensité, sont, de nos jours, remis à l'honneur. Si je suis en grande partie coupable de cet état de choses, il faut rendre hommage aux prophètes qui ont ouvert la voie, voie qui va de Varèse à Boulez en passant par Webern, Jolivet, John Cage et moi-même. La musique concrète s'inscrit tout naturellement dans cet ordre de recherches en lui fournissant des matériaux.»

Olivier Messiaen* considère que le **rythme** est l'aspect le plus important de la musique (révélant par là ce qu'il doit au Sacre du Printemps). Son répertoire rythmique est très étendu : il comprend des rythmes indous et des modèles métriques de la poésie classique. D'où l'importance des percussions dans ses oeuvres (célesta, vibraphone, glockenspiel...)

Une autre composante de son oeuvre est son harmonie modale, inspirée du plain chant. (Toute son oeuvre s'inspire de la doctrine catholique).

Un autre élément caractéristique de Messiaen est l'utilisation des chants d'oiseaux; il considère en effet ces derniers comme les meilleurs musiciens du monde, et note, en pleine nature, les chants d'oiseaux, qu'il transcrit dans une grande partie de ses oeuvres.

Enfin ,la correspondance couleur/son qui met en relation l'impression visuelle appropriée à sa musique, figure parmi de nombreux symbolismes de son oeuvre.

Pierre Boulez*, l'un de ses élèves, poursuit cette voie sur l'exploration des rythmes en généralisant la technique sérielle aux timbres, aux durées, aux intensités... (Structures pour 2 pianos). Puis il se préoccupe de questions esthétiques, en se tournant vers la poésie (le marteau sans maître*).

Musique électronique, électroacoustique et informatique :

La **musique électronique** est un type de musique qui a été conçu à partir des années 1950 avec des générateurs de signaux et de sons synthétiques. Sa particularité est de n'utiliser que des sons générés par des appareils électroniques.

Dans la première moitié du 20^e siècle, un nombre important de compositeurs revendiquaient déjà l'utilisation de sons électroniques dans leur composition, parmi lesquels notamment **O. Respighi** qui a utilisé un enregistrement phonographique d'un chant de rossignol dans son oeuvre orchestrale « les pins » (1924), puis **John Cage*** (Inventeur du piano préparé) qui a utilisé des enregistrements mixés à des instruments joués en direct dans *Imaginary Landscape no. 1* en 1939.

Après les expériences des futuristes italiens (le « bruitisme » de Luigi Russolo) **Edgard Varèse*** mêle à sa musique des bruits industriels et se préoccupe autant de timbre et de rythme que de mélodie et d'harmonie; grand explorateur du son, il utilise plus volontiers l'expression « sons organisés » que « musique ». Il combine les instruments de l'orchestre dont il explore toutes les sonorités (c'est le cas pour *Density 21,5**, 1947) aux sons électroniques qui permettent d'« *insuffler à la musique une sève adolescente* ». Très intéressé par les progrès de la technique, il utilisera beaucoup le magnétophone.

Avant de pouvoir être utilisés en temps réel, ces sons ont été primitivement enregistrés sur bande magnétique, ce qui permet aux compositeurs de manier aisément les sons, par exemple dans l'utilisation de boucles répétitives superposées.

Les studios de musique électronique :

Les studios d'enregistrement se sont constitués durant les années 1960-70, dans les institutions musicales (notamment les radios). Ce sont des entités spécialisées dirigées par des musiciens et consacrées à la musique électronique. L'évolution des technologies a permis l'exploration de **nouveaux langages sonores** :

Apparition du magnétophone (1939) et de la bande magnétique

Généralisation des procédés magnétiques : Du premier « synthétiseur de sons » né en 1964 aux synthétiseurs numériques et sampleurs actuels.

À Paris, le groupe de recherche en "**musique concrète**" avait pour pionnier **Pierre Schaeffer**, bientôt rejoint par **Pierre Henry***, élève d' Olivier Messiaen.

Considéré avec Pierre Schaeffer comme le père de la musique concrète, il dirige les travaux au Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC) de la radio de 1950 à 1958. Pierre Henry veut « *détruire la musique pour que résonne l'harmonie des sphères* ».

Sa conception musicale était basée sur la juxtaposition et la transformation de sons naturels, c'est-à-dire des sons réels préenregistrés (mais pas nécessairement produits par les forces de la nature) sur bande ou sur disque. La bande magnétique, surtout, va permettre de réaliser des collages de « bouts de sons » à l'endroit et à l'envers, en agencant des **objets sonores** de sorte qu'ils deviennent des **objets musicaux**.

Au-delà de l'origine des sons, ces deux musiciens défendaient surtout l'idée d'une **démarche de création** partant du son concret pour aboutir à une réalisation abstraite : la musique. Ce qui est l'inverse de la démarche « classique » instrumentale partant d'une idée abstraite pour la réaliser concrètement lors du concert.

À Cologne, le groupe *Elektronische Musik* mis en place vers 1949-51 par **Eimert** travaillait uniquement sur des sons générés par des moyens électroniques.

Le lien commun entre les deux écoles était que **la musique était enregistrée puis jouée par des haut-parleurs, sans interprète.**

Jusqu'à la fin des années 50, toutes les musiques électroniques étaient nécessairement stockées sur bande magnétique et leur écoute passait par l'intermédiaire de haut-parleurs.

C'est la raison pour laquelle elle a évolué vers un **traitement conjoint de sons concrets et de sons électroniques : la musique électroacoustique.** (ex : « Gesang der Jünglinge » de Stockhausen, 1956)

Les compositions électroacoustiques utilisent des sons inaccessibles à l'orchestre traditionnel. Ces **sons** peuvent inclure des sons **préenregistrés dans la nature ou en studio**, des **sons de synthèse** ou **produits par ordinateur.**

Les compositions électroacoustiques explorent aussi fréquemment les **caractéristiques spatiales du son.** La trajectoire et la distance d'un son peuvent être paramétrées par rapport à son champ d'écoute. La musique électroacoustique se préoccupe typiquement moins des notions "traditionnelles" liées à la partition et ses rythmes métriques, à l'harmonie et à la mélodie, mais bien plutôt de **l'interaction entre la gestuelle et la texture du son.**

La **musique acousmatique** (mot emprunté à Pythagore qui signifie « *perception des sons dont on ignore l'origine* ») est un genre dérivé de la musique électroacoustique.

Cette expression souligne la **dématérialisation de la source sonore** : les œuvres qui en sont issues ne se manifestent que par la lecture du support sonore sur lequel elles sont enregistrées, fixées, dans une forme définitive. Cela regroupe les musiques concrètes, les musiques pour le théâtre, la danse, le cinéma, la vidéo...) les installations sonores....tout ce qui est réalisé en studio (instruments, corps sonores, sons synthétiques, programmation logicielle...) et livré sur support à l'écoute seule. Cela exclut toute représentation scénique. Elle comprend le **paysage sonore** (**Bernard Pamegiani*** « la ville ») et la **computer music** (utilisation de l'ordinateur pour réaliser toute ou une partie de l'œuvre) .

Les répétitifs américains:

La musique répétitive est représentée par les musiciens suivants: **Terry Riley*** (« In C *») **Steve Reich*** («Nagoya marimbas»*), **Philip Glass*** («Einstein on the beach»*),**György Ligeti*** (*Musica ricercata**) utilisant épisodiquement des techniques similaires.

Techniques utilisées de façon moins systématique par **Luciano Berio*** (*Points on the curve to find*)...

Les conceptuels:

John Cage*, **Karlheinz Stockhausen*** (à partir de 1960). Musique à spectacle où le *happening* (ou *performance*, dans son sens anglo-saxon) est inséparable de la musique, qui devient dans certains cas secondaire voire anecdotique et n'est plus là que pour illustrer une idée. Son représentant le plus emblématique est bien sûr **John Cage**, mais quasiment tous ont cédé à des degrés divers à l'envie de «provoquer».

Œuvres emblématiques: «4'33"» de John Cage (il s'agit de 4 minutes et 33 secondes de silence)
la « *symphonie pour 100 métronomes* » de G Ligeti.

L'école spectrale:

La musique spectrale, dans un sens restrictif, est principalement basée sur la découverte de la nature du timbre musical et la décomposition spectrale du son, à l'origine de la perception de ce timbre. Certaines œuvres comme *Atmosphères* de **György Ligeti***, *Stimmung* de **Karlheinz Stockhausen***, *Metastasis* de **Iannis Xenakis***, ont directement influencé ce mouvement, par leur ambivalence harmonie-timbre.

La musique «spectrale» tente de synthétiser à l'orchestre des évolutions temporelles de sons plus ou moins bruités.

On applique à l'écriture pour instruments traditionnels des techniques précédemment découvertes en électroacoustique comme la modulation de fréquence, la boucle de réinjection, la compression de spectres, ou la dilatation d'un son dans le temps.

Les postmodernes:

En réaction au modernisme, et probablement dans le but de regagner un public perdu, un certain nombre de compositeurs «**retournent à la tonalité**», à des degrés divers et jusqu'à atteindre parfois une simplicité extrême, dans une démarche qui rappelle celle d'**Erik Satie** mais sans son côté provocateur : absence totale de modulation même passagère, rythmes n'utilisant que des valeurs simples, harmonie volontairement maladroite, structures répétitives chez **Michael Nyman***, **Philip Glass** (« Einstein on the beach ») ou **Steve Reich** (« music for 18 musicians ») par exemple. Enfin certains s'orientent vers l'épuration d'inspiration religieuse comme **Arvo Pärt*** (« credo ») qui opère la synthèse de la musique ancienne et des formes sérielles.

Le postmodernisme musical est une volonté de renouer la communication. Pour les postmodernes, le problème du langage, la soif systémique des modernes sont de faux problèmes qui ont créé un fossé dramatique entre les créateurs et les consommateurs de musique "savante". Selon eux, la musique est un langage qui supporte mieux les évolutions que les révolutions.

Ecoutes :

Claude Debussy : « écoute que coûte » CD2, page 17 : Arabesque

Maurice Ravel : « écoute que coûte » CD1 page 18 « ma mère l'Oye », le petit poucet
CD 2 page 18 « ma mère l'Oye », la belle et la bête

Eric Satie : « écoute que coûte » CD2 page 20 : Descriptions automatiques : « sur un vaisseau »

Igor Stravinsky : « écoute que coûte » CD1 page 19 : « le sacre du printemps »
« écoute que coûte » CD2 page 19 : étude pour orchestre : « excentrique »

Olivier Messiaen : « écoute que coûte » CD2 page 21 quatuor pour la fin du temps, « liturgie de cristal »

Pierre Boulez : « écoute que coûte » CD2 page 23 « le marteau sans maître, bel édifice ».

Pierre Henry : « écoute que coûte » CD1 page 26 « la ville »
« écoute que coûte » CD2 page 22 « musique sans titre : les étoiles »

Luciano Berio : « écoute que coûte » CD1 page 7 : « sequenza 3 »

Georges Aperghis : « écoute que coûte » CD1 page 6 : « récitation n° 9 »

Bernard Parmegiani : « écoute que coûte » CD1 page 27 « la création du monde »

Bibliographie :

« Histoire concise de la musique moderne » Paul Griffiths Fayard 1978.
« Histoire de la musique » M-C Beltrando-Pattier Bordas
Dictionnaire de la musique, 2 tomes, Marc Honnegger Bordas

Les « * » qui se trouvent à côté des noms de certains compositeurs indiquent les extraits d'œuvres écoutés lors de l'animation pédagogique « histoire de la musique ».

Ce document a été rédigé par Agnès Pernot, conseillère pédagogique en éducation musicale, avec la collaboration de Lauren Moutin-Luyat, professeure agrégée de musique. Isère.